



AD FONTES!

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.06.51-68>
УДК 821.161.2-32:141.72Л.Мартович

Євгеній ЛЕПЬОХІН, кандидат філологічних наук, доцент
Коломийський навчально-науковий інститут Прикарпатського
національного університету імені Василя Стефаника
вул. Лисенка, 8, м. Коломия, 78203
e-mail: eugene.lepokhin@pnu.edu.ua
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6941-7467>

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПАРАДОКСИ ТЕКСТОВОЇ ВІДКРИТОСТІ: НАРАТОЛОГІЧНЕ, ПСИХОАНАЛІТИЧНЕ ТА ФЕМІНІСТИЧНЕ РОЗКОДУВАННЯ НОВЕЛИ «ГРІШНИЦЯ» ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

Пропонована стаття розгортає можливі інтерпретаційні фокуси для вивчення тем «комунікації» та «порозуміння» поміж статтями, взаємостосунків чоловіка і жінки у новелі «Грішниця» (1904) Леся Мартовича (1871—1916). Ці явища досліджуються за допомогою наратологічних, психоаналітичних та феміністичних методологічних стратегій, з урахуванням тенденцій текстуальної відкритості та рецептивної парадоксальності. Інтерпретація психологічних портретів персонажів відбувається у векторах поліфонічного текстуального простору реальності, яка, з одного боку, наснажена ідеологією патріархальності, а з іншого, — емансипованості жінки.

Ключові слова: *наратив, протагоніст, фокалізація, кастрація, суб'єктивність, реальність, фікція, «план / зворотний план», реципієнт.*

Науковий диспут щодо письменницького світобачення та ідіостилю Леся Мартовича залишається все ще доречним. Іронічна настроєвість його творів, її генеза, світоглядно-культурний фундамент прозописьма митця, наративне

Цитування: *Лепьохін Є.* Інтерпретаційні парадокси текстової відкритості: наратологічне, психоаналітичне та феміністичне розкодування новели «Грішниця» Леся Мартовича // Слово і Час. 2022. № 6 (726). С. 51—68. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.06.51-68>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2022. Статтю опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

бачення художнього тексту в ракурсі розгляду його психологічної фактури — це те, над чим найчастіше рефлексують сучасні дослідники, зокрема Роман Піхманець, Олена Гнідан, Олег Ільницький, Ганна Марчук, Світлана Луцак. Актуальним залишається трактування композиційно-смыслового рівня текстів прозаїка, дослідження особливостей застосування стилістичних засобів для реалізації авторської інтенції в контексті репрезентацій поведінкових стратегій тощо. Відповідно, метою цієї статті є поглиблений аналіз новели «Грішниця» як відкритого тексту, що надається до прочитання крізь призму різних методологій, зокрема нарративних, психоаналітичних, феміністичних.

«Грішниця», як і, приміром, «Побожна» Василя Стефаника, — андротексти¹, фокалізація яких закріплена за маскулітним наратором. Протагоністами в цих новелах є жінки, що відображено у назвах, дія відбувається в галицькому соціумі кінця ХІХ — початку ХХ ст., яке було патріархальним за своїм внутрішнім укладом. Різне психологічне сприйняття суспільного «тягаря» (шлюбу) демонструє зміщення особисто-ціннісних та родинних акцентів соціуму. Це породжує комплекс любові, що стає центральним конфліктом художнього нарративу «Грішниці».

Прикута до ліжка Аничка зізнається чоловікові Андрійкові у своїх гріхах, зокрема шлюбній зраді. Істинність її слів нічим не підтверджена, а тому в певному сенсі Аничку можна вважати ненадійним гомодієгетичним наратором: це все лише її судження, її точка зору, її бачення себе. Побудова такої нарративної стратегії має на меті збентежити читача [17, 159, 378], бо він не до кінця розуміє, чи автор іронізує над Андрійком (зважаючи на його реакцію) і читачем, а головне — якщо «так», то який саме автор: імпліцитний чи реальний? Крім того, підстави для номінації наратора «ненадійним» можуть бути різними [див.: 11], одна з них — недостатність інформації.

З позиції моделювання кадрів у кіномистецтві бачимо, що нарративна модель «Грішниці» представлена вільним непрямим дискурсом [8, 410], де персонаж 1 (Аничка) розповідає, а персонаж 2 (Андрійко) назагал коментує почуте з подання імпліцитного недієгетичного наратора, якому присвоюємо всі патернальні позначення — поінформованість, дискурсивна влада, самодостатність, логос. У цій комунікативній структурі нарративу можна впізнати техніку плавного монтажу, представленого за допомогою фігури «план / зворотний план»: умовність чергування кадрів між двома персонажами, коли вони розмовляють (так звані кадри реакції, що показують, як один персонаж реагує на те, що говорить або робить інший). Ідеться про погляд на події та їх взаємонакладання, що подано реверсійно: кадр перший відтворює персонажа 1, який дивиться чи промовляє, тож фокус його зображення спрямований на нього. Надалі він змінюється кадром другим, що відтворює горизонт його бачення. В ньому перебуває або неживий об'єкт, або інший суб'єкт (персонаж 2), котрий відповідає певним жестом, що виражає усвідомлення. Кадр тре-

¹ Тексти, написані чоловіками (на протигагу гінотекстам, де авторки — жінки).

тій — кадр-відповідь, перенесення-повернення до персонажа з першого кадру й репрезентація його емоцій-рефлексій щодо цієї візуальної фіксації, які суб'єкт не проартикулює вербально, натомість промовляє жестом-поглядом, і так далі (наприклад, сцена із «Психозу» (1960) Альфреда Гічкока, коли Меріон Крейн збирається втекти з грошима [див.: 24, 206—215]).

У новелі ця дихотомія показана як гра в теніс, де «удари» вербального «м'яча» Анички парює своїми Андрійко. Чи відбиває маскулінний персонаж їх насправді, чи «тримає в руках» він «ракетку» здорового глузду, на чийй половині поля зосереджується епістемна певність — спробую з'ясувати у цій студії.

Кінотекст і художній текст поєднані репрезентацією творення суб'єктивності в мові, уявних відносин між наративом та реципієнтом і того, що кожен з учасників привносить у них. Кінотекст також містить індекси, покликані засигналізувати глядачеві-реципієнтові про ймовірність замовчування чи приховування від нього інформації або її контролюване дозування кимось абстрактним у відношенні до світу твору. Схоже відбувається і в художньому наративі, зокрема у «Грішниці», де зачину як такого немає, імпліцитний читач опиняється *in medias res*, подійний час є проспективним, утім, конфлікт структуровано ретроспективно (через розкриття минулого). Місце і простір подій однорідні для Анички й Андрійка. В межах синтагматичної прогресії утворюється послідовний наративний сегмент на рівні розгортання історії, але з парадигматикою відновлення хронології. Приміром, Аничка каже, що, зі слів Палагни, її охлялість — вірне наближення смерті; ця ж Палагна, зі слів Андрійка, радить Аничці не впадати у відчай, бо це лише спровокує невідворотність фізіологічного кінця [9, 148]. Незрозуміло, чи Палагна мовила спочатку Аничці, а потім розмовляла з Андрійком, чи вона зверталася до Анички у присутності чоловіка. «Зшити» дві версії реальності не вдається.

У художньому творі, так само як і в кінотексті, де за кадром залишається ще щось із візуального й аудитивного матеріалу, який часто може бути розміщений як додатковий ресурс для стрічки із коментарями творців (зокрема поясненнями, чому його вирішили не вносити у кінцевий монтаж), виявляються лакуни, пропуски, розриви. У результаті замість насолоди від споглядання з'являється тривога через почуття нестачі та безпорадності у спробах заповнити лакуни психологічного пояснення. Реципієнт у кіно й літературі наповнює їх власним розумінням чи нерозумінням, прийняттям чи відмовою, схваленням або запереченням. Ця схема реалізується завдяки процесові «зшивання» образів-дій у лінійні структури через послідовність поглядів [див.: 4]. Центральним поняттям у концепції «шва» є фігура «план / зворотний план», що корелює з фігурою «погляд / зворотний погляд». Хоча для дискурсивного розуміння художнього тексту метод «шва» видається непридатним (з огляду на його належність до кінематографічного простору), він дозволяє реконструювати цільові зв'язки між описаними подіями як на поетикальному, так і на образотворчому рівнях. Дихотомія формацій «план / зворотний

план» і «погляд / зворотний погляд» заснована на правилі «сто вісімдесят градусів», коли камера розвертається на стільки ж відносно своєї попередньої позиції. Тієї миті, коли об'єктив камери показує кадр 2, реципієнт позбавляється видимості об'єктів, суб'єктів і простору з кадру 1. У цьому полі відсутності або відсутнього (як його номінує Жан-П'єр Одар [див.: 22]) реципієнтові, який ідентифікується суб'єктом, що творить значення, необхідно реконструювати просторово-часові й телеологічні зв'язки між двома кадрами й усім ланцюгом означників дискурсу загалом. Услід за Ж.-П. Одаром, який кристалізує форму участі глядача у прочитанні кінообразу і його входження у простір зафільмованої реальності через кадрівання, Деніел Даян пояснює викриття глядачем своєї обмеженості в інтерпретації подій зафільмованого простору, адже йому «дозволено бачити тільки те, що відбувається в полі зору іншого глядача, примарного або відсутнього» [18, 29]. Концепт «шва» є тим інструментом, який уможливує поєднання двох кадрів, що роз'єднані монтажним стиком. Він «гарантує, що і попередні, і наступні кадри функціонуватимуть як структурувальні відсутності до поточного кадру. Ці відсутності уможливають появу означувальної злагоженості, перетворюють кожний кадр в означник наступного й означуване попереднього» [24, 205]. Як і кіноглядач, імпліцитний читач позбавлений чіткого знання про це, що можна розцінювати як форму символічної кастрації. У цьому контексті головна інтрига твору полягає у завданні імпліцитного читача наблизитися до розуміння поведінкової стратегії Андрійка, відновити еквівалентність між побаченим-переказаним Аничкою і прихованим від погляду, тим, що видається відсутнім у полі зору імпліцитного реципієнта стосовно Андрійка, а також повернути втрачену насолоду, суть якої — у володінні сенсом та в контролі ситуації, в якій народжується цей сенс.

З психоаналітичної точки зору реакція чоловіка вмотивована: загроза психологічної кастрації змушує його до захисту, до заперечення усіх озвучених Аничкою гріхів та їх спростування. Страх кастрації в символічному сенсі (властивий як жінкам, так і чоловікам) пов'язаний з утратою доступу до материнського тіла, насамперед грудей, з утратою ідентичності. З-поміж двох сценаріїв уникнення кастраційної тривоги (садизм і фетишизація [див.: 20]), спричиненої «кастрованим» жіночим образом, Андрійко обирає другий:

— Бо ти, Андрійку, ще не вирозумів, куди я говорю. Я любила Йвана. Я вдивлялася в нього, як у образ. Без нього мені ніщо не було миле. Я рвалася до роботи, аби заголомшити в собі той біль, що мені під серце підступав тай доти пив мене, пив, аж доки я Йвана не вздріла. Та й він мене так само любив та й отак світом нудив без мене. А ти цього не знаєш.

— Чому ж би я не знав? Що це тобі таке, Аничко? Може, я намочу платинку та прикладу тобі до голови, бо тебе має гарячка дуже мучити. Не знав! А хіба ж я сліпий? Я видів, що в мене жінка дуже красна: є з ким у неділю межі люди показатися. Не одного аж колька сперла, що його жінка та не така [9, 149—150].

Фетишизм, відповідно до теорії Зигмунда Фрейда, свідчить про здатність людської психіки одночасно зберігати знання і переконання

[див.: 19; 20]. Як зауважує Лора Малві [21, 109—110], у Фрейда фетиш виконує функцію захисної пам'яті, яка маскує дитячі травматичні спогади [про них див.: 14, 373]. Страх чоловіка перед кастрацією може призвести до створення фантазії жінки як символічного кастратора, котра позбавляє суб'єкта його цілісності. Відповідно до таких трактувань носій травми (Андрійко) захищає себе від проблеми (жінка-об'єкт і питання сексуального бажання), розмістивши субституента (Аничку) між своєю пам'яттю (неусвідомлене) і реальним травматичним моментом (винесений за сюжет твору). Водночас суб'єкт маркує місце втраченої пам'яті, яку він маскує. Об'єктивна реальність Андрійка перетворюється у фіктивну, коли своєю сповіддю Аничка починає її спростовувати. Місце неусвідомленої об'єктивності у свідомості чоловіка щодо реальності його сімейного життя мають посісти ілюзія та вигадка, яким він протривається. Водночас свідомо творена ілюзія цієї ж реальності сімейного життя, проте у варіанті жінки, намагається бути інтроспективно свідомо спростованою:

— Не втихомирюй мене, Андрійку, бо ти ще мало що знаєш, то ще не все. Бо я... Та ти мені радше вперед у очі наплюй (бо так мені належить), а потім слухай. Я тебе ніколи не любила та й тепер не люблю.

— Ти, бігме, Аничко, в гарячці. Що це ти таке говориш? Опам'ятайся. Таже ти на мене працювала, таже ти мене господарем зробила, таже ти для мене білля вижмакала, таже ти мені щосуботи голову змила, ти мені смачно їсти зварила. Що тобі таке? [9, 149].

Ідолізуючи Аничку, Андрійко позасвідомо закриває очі на перелічені факти зради. В класичному психоаналізі (фрейдівського зразка) кастрація тлумачиться в контексті Едіпового комплексу: осліплення (засліплення) є метафорою кастрації, бо виявивши свій злочин, Едіп позбавляє себе зору, таким чином караючи себе. Андрійко не хоче відверто визнавати зраду Анички, він виправдовує власну сліпоту тим, що жінка неусвідомлено своєю присутністю дала можливість йому долучитися до «таїнства возз'єднання» (*mysterium coniunctionis*, за Карлом Густавом Юнгом):

— Та-бо я присягу зламала! Я божила тобі вірність, а з Іваном полюбилася. Ой Господоньку! Земля підо мною горить!

— А бодай же той піп онімів, коли тобі таке наговорив! Таже то кальвін, не піп. Чекай, чекай! Піду ж я до нього та запитаюся: «Чи ти, мой, проводиш присягу при шлюбі в святій церковці на тото пусте, чи ти проводиш присягу на те, аби люди в мирності проживали, аби одно за одне дбало, аби працювали на хліб насущний, аби дітей до розуму приводили та аби в хвалі божій із цього світа сходили. Кажі! Най знаю, якої ти віри?» [9, 151].

Вадим Руднев стверджує, що реальність — це властивість людського мислення [12, 20]; людина здатна розрізняти імена (Аничка, злодійка, Варвара, півміток) і предикати (нести, загубити, вкрасти). Дослідник підкреслює, що для формації ідеї реальності як зовнішнього світу необхідно, щоб у мові існували пропозиційні установки. Отож Андрійко повинен бути свідком того, як Аничка підбрала півміток, загублений Варва-

рою, і не повернула його, або припустити ймовірність того, що дружина таке вчинила. Проте діє принцип фетишизації, який спонукає чоловіка не інтегрувати репрезентації Анички у свою реальність, але саму можливість того, що Аничка взяла той півміток, він допускає, оскільки вірить їй: «— Що панотець знає? Най би була не губила! А ти в мене найпорядніша газдиня в селі» [9, 148]. Він не вважає, що відбулася крадіжка, бо півміток було загублено.

Також дослідник зауважує, що свідомість «завжди захищається від реальності, якою привабливою вона не була б, тому що реальність є фундаментально ненадійною» [12, 24]. Епістемна певність суджень протагоністки ґрунтується на ймовірності всього того, про що вона сповідається, тому для її чоловіка вони мають суб'єктивний характер. Це лише її бачення дійсності та причетності до подій у фалоцентричному світі. Їх істинність ним не верифікується. Натомість це може спробувати зробити імпліцитний читач.

За версією жінки, вона здійснила кілька гріховних актів, що є порушенням етично-моральних норм та даних перед Богом зобов'язань. Значення розповідної об'єктивної модальності [15, 45] відображено дієсловами-присудками доконаного виду, що виражають завершеність дії («Я вкрала в Варвари півміток» [9, 148]; «Це я загнала Йваниху в гріб» [9, 149]), і недоконаного, що означають багаторазовість дії («Я тебе виряджала з дому, а тоді приходив до мене Йван» [9, 150]; «Уліті я заставляла тебе спати в хаті, а сама йшла до стодоли й дожидала Йвана» [9, 150]). Значення суб'єктивної гіпотетичної модальності [15, 46] виражене розмовно-емфатичною часткою «бігме» й питальною «чи»: «Трое малих діточок: два хлопчики і одна дівчинка, а я, бігме, не знаю, хто їм батько: чи ти, чи Йван» [9, 151].

У кожній описаній Аничкою ситуації, актантом якої вона була, жінка номінально означає себе грішницею (про що свідчить і заголовок твору): «Видко, що мені Господь милосердний і на цім світі покуту завдав. Ой! Та-бо й грішниця я, грішниця!» [9, 148]; злодійкою: «Ти не знаєш, що я злодійка. Я вкрала в Варвари півміток. Вона несла його попри наші ворота та й загубила. А я вхопила та й сховала до скрині. Панотець казав, що це злодійство» [9, 148]; душогубкою: «Бо я — душогубка. Це я загнала Йваниху в гріб. Правда, Іван її догаманував, але я була всьому причина» [9, 149]; повією: «Я — ніхтолиця. <...> Та-бо я присягу зламала! Я божила тобі вірність, а з Іваном полюбилася» [9, 150—151]. Своєю чергою, це також постфактум атестує її поведінкову модель аморальною з точки зору деонтичного різновиду можливості, яка корелює з необхідністю проспективного дотримання релігійно-етичного розпорядку, базованого на Божих заповідях: «Не вбивай!», «Не чини перелюбу!», «Не кради!», «Не жадай дому ближнього свого, не жадай жони ближнього свого, ані раба його, ані невілниць його, ані вола його, ані осла його, ані всього, що ближнього твого!» (Вихід 20:13—17) [2, 101]. Аничка означає себе огидною жінкою, адже перетинає межу між дозволеним і забороненим, тим самим порушуючи рамки, норми й правила, підриваючи самоідентичність, систему, порядок [6, 39].

Лесь Мартович показує нам хвору (невідомо чому) жінку, яка в очікуванні смерті (начебто) перепрошує свого чоловіка за все лихе, що вона заподіяла під час подружнього життя. Її спонукає до одкровення страх за майбутнє душі після розмови зі священником. Характеризуючи концепти «сором» і «совість» у контексті деонтичної модальності, Ніна Арутюнова зауважує:

...Другой формирует нравственное сознание человека. Это отражается на самом употреблении глаголов *сознавать, сознаваться*. Они относятся преимущественно к действиям, подлежащим нравственной (обычно отрицательной) оценке: *сознаться в проступке (преступлении), сознавать свою вину (неправоту)*. В любви *при-знаются*, в вине *со-знаются*. *При-знание* при-соединяет к Другому. *Со-знание* же есть разделенное знание. Оно раз-деляет людей. Раскаяние и покаяние суть *признания*. Они воссоединяют человека с Богом и обществом. *Сознаются* под давлением страха или совести, *признаются* — по зову сердца [1, 55].

Священник є виразником Закону Божого Порядку, за його посередництвом здійснюється контроль дотримання слова, даного Всевишньому Батькові, його настанов. Коли ж їх порушено, фемінний об'єкт випадає із Символічного Порядку й означає себе як огидний, нищий (*abject*) [6, 36—37]. З точки зору психоаналізу, Аничка картає себе за власну емансипацію, звільнення з-під влади батька-Андрійка, який, щоправда, не стояв на заваді її потреби у «задоволенні». Щоб знову увійти в Символічний Порядок, суб'єкт має відкинути всі форми поведінки, мови і способи існування, які вважаються неприйнятними. Про ницість і негідність можемо говорити, коли людина демонструє лицемірство, брехню, святенництво, спровоковані бажанням (не обов'язково сексуальним). Тож сповідальниця прагне отримати й «світське» прощення гріхів у чоловіка. Вона боїться переступу сумління, совісті та прагне, аби її гріх був відпущеним передовсім людиною, проти якої, на її думку, вона найбільше завинила. Водночас така поведінка може прочитуватися як спроба відвести небезпеку символічної кастрації, загроза якої переслідує жіночого суб'єкта. Уявний сценарій такої загрози репрезентується втратою дорогих її серцю об'єктів. Але реально їм нічого не загрожувало, бо Андрійко, попри те що є виразником патріархальної ідеології, приймав усі жінчині відхилення від порядку.

Сором і страх є конституентами людської екзистенції від початку усвідомлення нею свого тут-буття. Водночас сором є закарбованим у соціально-культурну матрицю відносин Я та Іншого. Крім того, саме сором обумовлює оцінку людиною своєї діяльності, почуттів та поведінки, що і спостерігаємо у випадку Анички. Сором Анички — це страх перейти у потойбіччя знеславленою. Тому вона й зізнається у скоєному (у значенні, про яке писала Н. Арутюнова):

— Не вговкуй мене, Андрійку, най викажу. Я тобі ніколи всього не розповідала, а тепер мушу. Мушу виговоритися, бо як ізмовчу, то здається мені, що обірветься мене й друга половина, то я й ночі не перетриваю. А ще й панотець сьогодні при сповіді роз'яснили мені, як я тяжко нагрішила, то я сама себе боюся. Мушу приповістися та й просити в тебе прощі [9, 148].

З погляду темпоральної модальності любовний зв'язок був досить тривалим, йому передувала смерть дружини Йвана, яка дізналася про їхній перелюб, неодноразові вилазки Йвана влітку до стодоли, троє малих діточок і в підсумку відсутність впевненості в батьківстві Андрійка.

Ідеологічні переконання встановлюють і протегують «реальність» суспільства зі сповідуваними у ній ідеалами, з регламентованими процедурами формування суб'єктивності й орієнтирами поведінки, що часто бувають незалежні від особистих бажань та інтересів суб'єкта. У патріархальних культурах цінності ототожнюються з чоловічою владою, вони заідеологізовані патернальним принципом реальності. Таку дійсність Кайя Сілверман, услід за Жаком Рансьєром, але з модифікованим для її цілей змістом, називає «панівним міфом», «панівною фікцією» (*dominant fiction*) [25, 15]. В інтерв'ю редакторам *Cahiers du Cinéma* Ж. Рансьєр запропонував розглядати ідеологічну дійсність як панівний міф, що складається з образів й оповідей, за допомогою яких суспільство формує консенсус, який визначається між членами людської спільноти Законом (відповідно, людська спільнота ідентифікується як така, коли офіційно визнає його) [23, 26, 28].

К. Сілверман орієнтується й на погляди З. Фрейда про суспільні й культурні впливи й обмеження, які накладають на індивіда, і те, як йому вдається чи не вдається балансувати між фізичною й об'єктивною реальністю та пристосовувати (пригноблювати) свої фантазії (брак задоволення, Едіпів комплекс тощо) до норм дійсності [25, 18—19]. Дослідниця відштовхується й від обґрунтувань Луї Альтюссера про сутність ідеології та ідеологічних державних апаратів, що проникають в деталі повсякденного життя суб'єкта, поширюють образи, ідеї, концепти, міфи, переконання панівної ідеології у культурі та мають істотне історичне значення для правлячого класу. В цьому аспекті французький філософ звертається до аналізу економічних й ідеологічних функцій родини [див.: 16]. На чолі сім'ї стоїть чоловік, батько як Бог, а сама родина уподібнюється до святого сімейства. У фокусі уваги мислителя постає проблема формування й становлення суб'єкта в родині як центрального ідеологічного державного апарату, що її він пов'язує із моделлю формування суб'єкта у Жака Лакана та з його категоріями Закону, Порядку Символічного, ім'ям Батька та концепцією стадії дзеркала.

Коли Аничка перелічує свої провини, особливо перелюб, Андрійко неначе опиняється в лаканівській стадії дзеркала, бачить себе вже Іншим (насправді він неусвідомлено відвертається від побаченого) — усуненим, позбавленим цілісності, відокремленим від дружини (у концепції Ж. Лакана дитина бачить себе в дзеркалі без матері й тим самим ідентифікує свою окремішність). Тобто втрата стається у момент її сприйняття. Кастрація, що відбулася, формує нову версію суб'єкта, вже двічі травмованого — самим актом народження і відлученням від тіла «Матері-природи» та утвердженням цього виявленого факту. Він наче відірване від грудей матері дитя, яке зіштовхується з поняттям межі, що її знову перетинає, повертаючись до матері, проте вже не в повноцінному ста-

тусі єдності, а з відчуттям нестачі. Ж. Лакан зазначає: «...функція стадії дзеркала постає для нас окремим випадком функції *imago*, яка полягає у встановленні зв'язків між організмом і його реальністю — іншими словами, між *Innenwelt* [внутрішнім (духовним) світом. — *Є. А.*] та *Umwelt* [зовнішнім світом. — *Є. А.*]» [7, 10]. Порядок Символічного з його дискурсом мови («любов», «кохання», «зрада», «перелюб»), соціальних (одруження) і моральних (шлюб) норм, в якому Андрійко стає суб'єктом, вирізняється відсутністю (подружньої вірності) і бажанням, що ініціюється втратою. За Ж. Лаканом, ставши суб'єктами Порядку Символічного в Едіповій стадії, Аничка й Андрійко формуються далі нестачею, символічною кастрацією. В Анички (суб'єкт) нестача відображена її бажанням злучитися з Йваном (об'єкт), який її завжди приваблював, але оскільки він був одружений, вона не могла претендувати на більше, окрім іпостасі коханки. Нестача породжує суб'єктивність, це неминуча умова її з'яви як для маскуліної особи, так і для феміної. Суб'єкт відмовляється від будь-якої можливості цілісності, коли стає залежним від дискурсивного порядку, який передує йому і промовляє за нього. Саме на Едіп-стадії відбувається рекалібрування потягу-бажання: у дівчинки воно переорієнтовується з матері до батька, тоді як хлопчик далі продовжує любити матір. Доросла дівчинка-Аничка знаходить нового субституента батькові-Андрійкові. Тобто якщо оперувати лаканівськими поняттями, то вона задовольняє (як їй підказує її несвідоме) свою потребу, проте не може сповнити цілковито своє бажання (з її слів висновуємо, що вона ніколи не озвучувала ймовірність розірвати з Андрійком стосунки). Андрійко ж і далі продовжує бажати Аничку-матір.

К. Сілверман проводить диференціацію феноменів «психічна реальність» й «ідеологічне переконання», означивши, що саме мається на увазі під «принципом реальності» на рівні психіки і як саме ідеологія керує переконаннями суб'єкта. У цьому контексті варто згадати концепт інтерпеляції Л. Альтюссера (обґрунтований в есеї «Ідеологія та ідеологічні державні апарати (Нотатки для дослідження)», 1970), адже він відповідає за ідентифікацію суб'єкта в системі ідеологічних відносин, покликаних узгоджуватися з вимогами дійсності (реальні відносини) і враховувати особливості Уявного [25, 22]. Ідеологія може так проникати в несвідоме бажання, що психічна реальність суб'єкта, який на свідомому рівні залишається відстороненим, стає залежною від неї. Вона накладається на реальність суб'єкта буцімто видимими раціональними обмеженнями соціуму, проте соціальний консенсус — це вже не питання раціонально досягнутого балансу інтересів між соціальними класами, а їхня уявна афірмація [25, 24]. У межах цього консенсусу поширюється гегемонія розуму, який відповідає за упорядкування стосунків з іншими людьми, ставлення до природи і її маніфестацій, виробництво засобів забезпечення життєдіяльності соціуму. К. Сілверман стверджує, що ідеологія панівного класу не може просто нав'язуватися іншим класам; щоб керувати колективним переконанням, вона (ідеологія) повинна рішуче перетинатися з «реальністю» суспільства, яка не «належить» жодно-

му класу [25, 29]. Водночас у тому чи іншому суспільстві, крім уявної афірмації, діє своєрідний закон, який, імовірно, не повинен суперечити розумові, проте провокує конфлікт з Уявним. Найменшою складовою одиницею соціуму є сім'я, в якій утверджується Закон Порядку Символічного через ім'я Батька, слово Батька. Сім'я включена у продукування блага, для неї патернальна ідеологія є істинною, тому не потрібно доводити її вірогідність. Для того щоб пояснити суб'єктивність і соціальну формацію, необхідно враховувати як Порядок Символічного, так і спосіб виробництва [25, 33], реальність певного такого способу. Це стане основою правильної або неправильної ідентифікації Закону Порядку Символічного в дзеркалі ідеології, а нею виступає ідеологія статі, моралі, раси, етносу, гендеру, праці, виробництва, споживання, панування, необхідності, потреби тощо. Такий поліфонізм реалізується в рамках панівної фікції (панівного міфу) — репрезентативної системи, за допомогою якої суб'єкт пристосовується чи досягає домовленості з ім'ям Батька. Центральним означником єдності є сім'я (патернальна), а головним означником привілейованого права — фалос [25, 34]. Втрата впевненості й розуміння цієї фікції призведе до кризи чоловічої суб'єктивності. Пеніс є найбільш відповідним виразником фалоса, тому суб'єкт чоловічої статі може заперечувати свою кастрацію і таким чином прагнути влади та привілеїв зі сукупністю психічних, соціальних, політичних та економічних відмінностей. Жінка-суб'єкт натомість має «доказ» своєї кастрації, і, отже, відвертається від того, що в кінцевому підсумку є лише ілюзорною ціллю.

У новелі «Грішниця» невірність Анички може трактуватися не лише як зрада, а й як обмін, щоправда, не домовлений, не погоджений, не санкціонований Андрійком. Андрійко та Йван — дарувальник і бенефіціар, Аничка — власне дар, товар. У цьому й полягає перевага маскулінного суб'єкта над фемінним об'єктом: чоловік відповідає за конструювання соціального існування особи, він розподіляє блага, творить благо, розпоряджається грошима і словами. У художньому світі новели жінка-протагоністка перебуває у вільному статусі, який, імовірно, дещо перевищує патріархальний стан її чоловіка: вона коханка, вона дружина, вона імпульс до працьовитості Андрійка. Зрештою, в межах наративу Аничка виявляється домінантною одиницею, бо твір стартує з її реплік і ними ж завершується. Вона є ініціатором своєї сповіді, виявляє прагнення бути розглянутою, бути поміченою, такою, на яку була б звернена увага. За її словами вчувається: «Поглянь, ось яка я; отакою я насправді була більшість часу». Тобто жінка дає зрозуміти, що Андрійко, як і кожен чоловік, схильний до скопофілії та вуаеризму, а тому в його поглядах у бік дружини домінував лібідний аспект, який засліплював його. Водночас образ Анички, вибудований її чоловіком, був свідченням Его-формації Андрійка на стадії дзеркала: дивлячись на Аничку, він ідентифікував свої потреби у ній та нарцисично реалізовував себе (як кожен чоловік) завдяки їй. Образ жінки представлено амбівалентно: як поєднання привабливості та спокуси (свідченням є тривалий сексуальний зв'язок із Йваном) і спричинення тривоги чи страху кастрації (страх втрати або тривога через

нестачу). Через те що маскуліний суб'єкт неусвідомлено диференціює фемінний об'єкт як такий, у якого відсутній пеніс, виникають конфлікти у накладанні принципу реальності на принцип насолоди. Відчуття небезпеки загострюється втручанням позиції «духовного» Батька, представленого священником, після сповіді якому Аничка починає каятися перед Андрійком, наче утверджуючи його позицію.

Варто наголосити, що дуальність витвореного Мартовичем образу має реальне наукове підґрунтя, яке в соціологічній науці номіновано концептом *homo duplex* (Еміль Дюркгайм). Йдеться про людину як поєднання асоціальних захоплень-пристрастей та соціальної поміркованості. Аничка не може залишити Андрійка (соціальне табу), але й не полишає своїх сексуальних цілей (Йван), задовольняє їх, найчастіше сублімує («Я рвалася до роботи, аби заголомшити в собі той біль, що мені під серце підступав та й доти пив мене, пив, аж доки я Йвана не взріла» [9, 149—150]). Оскільки їй здебільшого доводиться вгамовувати свої бажання, відмовлятися від них, вона рухається до самознищення.

Якщо з позиції маскуліного суб'єкта нарративу Аничка фетишизується, тобто є об'єктом бажання, елементом нестачі, життєвої потреби, то з позиції імпліцитного наратора, який за замовчуванням є радше маскуліним, ніж фемінним, до того ж ідентифікується з маскуліним біологічним автором, демонструється певна іронія й сарказм стосовно описаної, ймовірно, вигаданої ситуації Анички. Якось без рішучого спротиву вона пристає на бік Андрійка, нівелюючи тим самим усі попередні раціональні обґрунтування своєї провини:

— За нічим мені так не банно, як за тими грішми, що ти видав на ліки та на ворожки пусто-дурно. Ліпше було би посправляти яку одежинку на діти.

— <...> Ти, небого, варта видатку. Я тебе сильно навиджу та й тому не жалув би нічого, лиш аби тебе до здоров'я привернути. Йой! Таж я стратився б, якби по твоїй смерті роздумав, що я тобі на лік жалував. Ану ж би було помогло: бо я знаю, що без тебе змарнується ціле господарство, та й такої газдині ніде не дістану. Пильнуйся ж, Аничко, аби тобі легше було. Не бери собі того пусте до голови. Ти собі лежи, як пані, та прибагай собі все, що схочеш, лиш не журися, бо то тобі не виходить на здоров'я. А я тобі подам усе готове під руки, аби ти й пташачого молока забажала, Аничко! А подивися ж весело на мене. Не будеш уже журитися?

— Не буду [9, 151—152].

Аничка стає епіцентром своїх же страхів та фобій, хоче врятуватися, що, за Ж. Лаканом, є проявом нестачі, тобто зречення тих психофізіологічних втрат, що їх екстерналізовано переносить на неї маскуліний суб'єкт через його підпорядкування панівній фікції.

За імпліцитним читачем-реципієнтом, як і за змодельованою ситуацією, закріплена амбівалентна позиція. Читач (незалежно від статі) може приймати або точку зору фемінної протагоністки, або маскуліного персонажа. В цьому й приховується згадана амбівалентність нарративного дискурсу «Грішниця». Реципієнт здебільшого позиціонує себе з точкою зору маскуліного персонажа (Андрійка). Оскільки, як вже згадувалося, реакція Андрійка одразу видається дивною, читач переорієнтовується на фокус

подій у сприйнятті Анички, який виглядає більш раціональним. Водночас, зрозумівши страхи та фобії Андрійка, ідентифікувавши підстави страху кастрації, який екстерналізується у вигляді жіночого тіла, дружини Анички, що його не можна втрачати, слова персонажа набувають нового логічного значення. Проте реципієнт радше здатен «зшити» раціональність становища пригніченого фемінного індивіда, Анички, яка зізнається у власних заборонених потягах, що їх заперечує розум маскулітного протагоніста, аніж зрозуміти й прийняти позицію Андрійка:

— Чекай, Андрійку, мені аж лячно, що ти мене не розумієш, бо не хочеш вірити, що я така. Я тебе виряджала з дому, а тоді приходив до мене Йван. Ми собі сідали за хатою на приспі та й я клонила йому голову на плече. А він мене обіймав одною рукою, а другою гладив по лиці. «Чому ти не моя жінка?» — говорив мені заєдно, а я слухала й не могла наслухатися. А тепер роби зо мною, що хочеш, бо вже знаєш.

— Знав я це й давно, та міркував собі: «А видиш, багачу, таки ти мені, бідному, завидуєш. Та й масток твій пса варт, коли в тебе нема газдині. Який ти межи людьми сиромудрий, а який ти маленький коло моєї Анички. А я собі невидний, а рівно Аничка моя, та й її голова веде моїм господарством» [9, 150].

Відкрите табуйоване минуле не стає початком якоїсь агресії, розпачу чи шоку з боку приниженого Андрійка, воно не провокує реальне примирення з оприявненим становищем й подальше звільнення. Андрійко захищає своє щастя або те, що він вважав таким, не вдаючись до з'ясування причин:

— <...> Я — ніхтолиця. Візьми камінь та трісни мене по чолі, нехай лиш отут ногами зіб'ю! Ой, ой! Троє малих діточок: два хлопчики і одна дівчинка, а я, бігме, не знаю, хто їм батько: чи ти, чи Йван. Головонько нещаслива, світку мій гіренький! Що я діточкам уповім, як вони попідрастають?! Як я їм у очі подивлюся?! Ой, ой, ой!

— А цить же, Аничко! Та-бо не плач!.. А бодай того попа хороба втяла! Не міг отам до своєї грубої попаді причепитися, але він мені хору жінку перепудив. Аничко, цить-бо! Будь же розумна! Та що ти таке вигадуєш?! Хто ж наші діточки годує, як не я? Кого ж вони слухають? Мене слухають. Чию худобу пастимуть? Мою. На кого робитимуть, як не на мене. Я їх подружу, я їм ґрунт відумру, і вони мене поховають. Отож я й батько їм. А ти, Аничко, завсіди звертаєш на того пусте. Стидайся! [9, 150—151].

Показово, що Андрійко блокує «напади» оприявненої жіночої травми на власну суб'єктивність без вдавання у фізичні крайнощі (про які його просить джерело неприємностей — фемінний об'єкт), що свідчить про благородність і незлобливість Андрійка щодо жінки. У цьому контексті проглядається давня стигма жіноцтва, про яку згадується, зокрема, у Святому Письмі — побиття камінням. Порушення подружньої вірності заміжною жінкою вважалось майновим злочином і суворо каралося. Сексуальний потяг заміжною жінкою до одруженого чоловіка — це повстання проти інтересів родини, порядку стосунків у ній, які набули видимої святості. В. Руднев наголошує, що любов (незалежно від її форм) завжди протиставляється нормі [13, 269].

Слова Андрійка є виразником його бачення ситуації, в якій він перебуває через подружні відносини: він формує ідеологію власно-

го сімейного осередку завдяки імені Батька (патріарха сім'ї) у вимірі Порядку Символічного. Л. Альтюссер, як стверджує К. Сілверман, розрізняє два закони, які діють у Порядку Символічного, крім власне закону імені Батька: закон слова (мови) і закон структури родини [25, 35]. Вихідні позиції останнього були об'єктом аналізу для Клода Леві-Строса («Елементарні структури спорідненості», 1949), який розмежовував категорії «сім'я» та «спорідненість», оскільки «спорідненість» буває між сім'ями, а не всередині сім'ї. Спорідненість між родинами полягає в тому, що в контексті Порядку Символічного кожна з них містить нормативні бажання та ідентифікації. Згідно з особливостями панівної фікції, ознакою сім'ї є наявність позитивного Едіпового комплексу (потяг дівчинки до некастрованого суб'єкта (батька), а хлопчика — до матері), закону імені Батька, який нав'язує переконання про патернальність, та превалювання маскулінного суб'єкта. Якщо негативний Едіп-комплекс передбачає еротичне бажання матері, то у постстадії повернення до позитивного (після того як минув етап вияву кастрації), дівчинка залишається на психологічному роздоріжжі: з одного боку, вона прагне з'єднатися з батьком, а з іншого, — залишитися з матір'ю, стати подібною їй. У випадку Анички маємо модифіковану версію постпозитивного комплексу: жінка стала матір'ю, принаймні вона ідентифікує себе з нею, бо має дітей, втім, їхнім батьком може бути Йван. У цій лібідній боротьбі з фалосом, який у концепції Ж. Лакана не еквівалентний пенісу, натомість є емблемою позитивних цінностей у Порядку Символічного, Аничка асоціює себе з матір'ю, але прагне іншого «батька», з яким їй, імовірно, ніколи не судилося з'єднатися відкрито. Чому протагоністка шукає іншого «батька»? Можна говорити про банальну заміну одного партнера іншим, тоді як фалос залишається інтактним: Аничка неусвідомлено досягає повноти компенсації власної кастрації й утвердження суб'єктивності у формі «батька»-Йвана чи «батька»-Андрійка (Едіп-комплекс), але у площині фізіології та емпатії вона не перетинає фазу нестачі (не здатна сполучитися із бажаним фалосом й тим самим зреалізувати первісний нарцисизм), бо залишається з Андрійком, означником патернального Іншого — того іншого, з яким у неї немає рівних можливостей щодо самореалізації (втім, немає також і доказів того, що з Йваном у неї буде можливість реалізувати свою фемінну суб'єктивність).

Симуляція реальності, на яку читач натрапляє у варіанті Андрійка, — це сприйняття ситуації персонажем, ерзац його власної повноцінності й соціальної «укомплектованості» (респектабельний сім'янин), який його настільки поглинає, що він не здатен вже упізнавати в ньому сурогат. Аничка — це інтегральний об'єкт вказаної реальності, без нього вона неповна, бо її творець (Андрійко) — «неповноцінний». Іншими словами, перед нами класичний приклад Порядку Уявного Ж. Лакана, де панує ілюзія схожості, подібності й повноти, де Я та Інший зливаються в одне, де образ Анички — конститuent ідентичності Андрійка. Втрата об'єкта завжди тягне за собою втрату того, що було частиною суб'єкта.

Здійснений аналіз поведінкової стратегії чоловічого і жіночого персонажів твору Леся Мартовича сприяє накресленню шляхів орієнтації в розглянутому наративному просторі. Принцип процесу «зшивання» дозволив демаскувати розрив між минулим і сьогоденням персонажа (Андрійка), причина якого криється в дитячій психотравмі (відповідно до психоаналітичної інтерпретації). Втрата, яка проєктується на образ жінки, починає оприявнюватися, тому чоловік приховує її, ідеалізує свою дружину (ховаючи її під новим образом) і тим самим уберігаючи власну внутрішню, фундаментальну для нього, реальність від зовнішньої. Реальність Анички закономірно відрізняється від реальності Андрійка. «Фінал» твору не дозволяє спростувати або підтвердити: чи було те, в чому зізналася хвора Аничка чоловікові, маренням? Якщо не було, то наскільки засліплений чи заляканий є Андрійко? А можливо, з ним усе добре: він банально щиро «навидить» свою дружину, попри її неодноразові зради, тому й не полишає піклуватися про неї та про дітей. З'ясування підстав «нелегітимних» дій жіночого персонажа і верифікація суджень протагоністки щодо їх вірогідності та ймовірності крізь призму різновидової модальності дозволило атестувати характер віднесеності змісту її реплік до дійсності, яку ігнорує протагоніст. Обидва герої є головними, хоча іноді складається враження, що перед нами насамперед жіночий текст.

Категоріальний апарат постструктуралізму, психоаналізу й наратології сприяв декодуванню знаків досліджуваного художнього дискурсу новели. Чи дозволив нам цей інструментарій розкрити проблему розуміння-нерозуміння «розриву», який, на мою думку, головний у тексті? Мабуть, не цілком, проте він точно доповнив список дослідницьких інтересів загалом щодо творчості Леся Мартовича і цієї його новели зокрема питанням конструювання чоловічої та жіночої суб'єктивності в тексті, її реінтерпретації з погляду реципієнта твору. Аничка постає насамперед як суб'єкт власної пам'яті, бажань і фантазій. Соціальне у ній — це її роль помічниці й супутниці життя господаря-Андрійка. Натомість її чоловік — це суб'єкт травматичної пам'яті та бажань, який намагається утримати при собі об'єкт цих бажань.

Психічна рана обох персонажів, натяки про неї виводять цей твір за межі українського контексту, роблять його позачасовим, відкритим для інтерпретаційних дискурсів. Імовірно, автор в художній формі намагався розповісти про проблеми жінки в інтимній сфері, спонукаючи до роздумів про причини подружньої зради. Емансипація жінки у сфері сексуальності полягає в тому, що вона — це не лише біологічний організм для виношування потомства; жінка — це ще й чутливість, пристрасть, ніжність (за умови здатності пробудити в ній ці почуття). За версією Анички, на таке здатен був лише Йван. У контексті проблеми фетишизму, який насамперед є одним із чинників проявлення маскуліної суб'єктивності, потяг до іншого пояснюється потребою ліквідувати нестачу. Жінка у новелі Леся Мартовича — це об'єкт маскуліних поглядів-бажань, а головно — вона суб'єкт впливу власних бажань, які найчастіше доводиться стримувати у соціумі з патріархальним укладом життя. У такому розумінні цей

твір — ще одна розповідь про історично зумовлену гендерну роль жінки, про те, як вона себе позиціонує (свідомо чи неусвідомлено). Аничка є залежною від Андрійка та Йвана, бо перебуває як в їхньому мікрокосмосі, так і в патріархальному макрокосмосі. Тому увага у творі зосереджена на її особі, тобто на моделюванні її як суб'єкта через оприявлені витіснені бажання. Суб'єктивність Анички спростовується її чоловіком. Вона не може знайти ні соціальну свободу, ні здатність до самовизначення, доки не опиняється на межі життя і смерті.

Новела «Грішниця» побудована у формі діалогу між жінкою і чоловіком, який візуалізується у формі фігури «план / зворотний план» або як кадр точок зору героїв («суб'єктивний» кадр), де роль імпліцитного реципієнта полягає в тому, щоб спочатку бути посередником-спостерігачем у взаємодії героїв, приймати чи не приймати точку зору одного з них, а потім «зшити» отриману інформацію з власною інтерпретацією, знайти у полі відсутності «відсутнього». Такий реципієнт народжується під час контакту з нарративом, а імпліцитний автор відтак зникає або «вмирає» (як стверджував Ролан Барт). До знайомства з текстом «Грішниця» реципієнт апріорі не існував, він був «відсутнім», лише під час комунікації з художнім нарративом імпліцитний реципієнт набуває своєї завершеної форми. Міркування, рефлексії й емоції, що з'являються після прочитання, — суб'єктивні й індивідуальні, як і описані Аничкою події, на які ми дивимось з її позиції і позиції Андрійка (внутрішня фокалізація), тому й низка використаних в аналізі тексту методологічних принципів неоднорідна і множинна.

Перспективою майбутніх студій може стати поглиблений аналіз в новелі екзистенціалів «сором», «страх», «тривога», «любов», «межова ситуація» крізь призму концепту «погляд» Жана-Поля Сартра; інтерпретація в контексті теорії аналітичної психології, теорії архетипів К. Г. Юнга; розгляд тексту для лінгвостилістичної й семіологічної оцінки перекладацьких рішень та встановлення основних способів відтворення елементів розмовно-побутового мовлення в англійському перекладі новели.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. О стыде и совести // Логический анализ языка: Языки этики / отв. ред.: Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко, Н. К. Рябцева. Москва: Языки русской культуры, 2000. С. 54—78.
2. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена: 988—1988. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. 1521 с.
3. Бондарко А. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность. Ленинград: Наука, 1990. 264 с.
4. Брюховецька О. Концепція «шва» в психоаналізі й теорії кіно // Магістеріум. 2011. Вип. 42. Культурологія. С. 9—15. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15961>
5. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
6. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 256 с.

7. *Лакан Ж.* Інстанція букви, или Судьба разума после Фрейда / пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой. Москва: «Русское феноменологическое общество», издательство «Логос», 1997. 184 с.
8. *Луцак С.* Наративна стратегія малої прози Леся Мартовича та Івана Франка // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ — початку ХХ століття: Збірник наукових праць / упоряд. Степан Хороб. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. С. 406—417.
9. *Мартович Л.* Грішниця // *Мартович Л.* Твори. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1976. С. 148—152.
10. *Падалка Ю.* Епістемічна та деонтична модальність в іспанській мові // Проблеми семантики слова, речення та тексту. 2013. Вип. 31. С. 158—163. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/psrcr/psrcr_2013_31.pdf
11. *Підодвірні М.* «Ненадійний наратор» як літературознавча проблема // *Studia methodologica*. 2014. № 37. С. 241—246. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/6274>
12. *Руднев В.* Полифоническое тело: Реальность и шизофрения в культуре ХХ века. Москва: Гнозис, 2010. 400 с.
13. *Руднев В.* Реальность как ошибка. Москва: Гнозис, 2011. 320 с.
14. *Фройд З.* Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Основи, 1998. 709 с.
15. *Шульжук К.* Синтаксис української мови: підручник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. 408 с.
16. *Althusser L.* Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation) // *Lenin and Philosophy and Other Essays* / trans. Ben Brewster. New York and London: Monthly Review Press, 1971. P. 127—186.
17. *Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. 552 p. URL: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/1083046/mod_resource/content/1/Booth-Rhetoric%20of%20fiction.pdf
18. *Dayan D.* The Tutor-Code of Classical Cinema // *Film Quarterly*. 1974. Vol. 28. № 1. P. 22—31. URL: <https://doi.org/10.2307/1211439>
19. *Freud S.* Fetischismus // *Mitscherlich A., Richards A., Strachey J.* Sigmund Freud-Studienausgabe, Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt: M. Fischer, 1982. S. 379—388.
20. *Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // *Screen*. 1975. Vol. 16. Iss. 3. P. 6—18. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
21. *Mulvey L.* Fetishism and Curiosity. Indianapolis: Indiana University Press, 1996. 288 p.
22. *Oudart J.-P.* Cinema and Suture // *Screen*. 1977. Vol. 18. Iss. 4. P. 35—47. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35>
23. *Ranciere J.* Interview: The Image of Brotherhood / trans. Kari Hanet // *Edinburgh Magazine*. 1977. № 2. P. 26—31.
24. *Silverman K.* The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press, 1984. 320 p. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Silverman_Kaja_The_Subject_of_Semiotics_1984.pdf
25. *Silverman K.* Male Subjectivity at the Margins. New York: Routledge, 1992. 464 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203699676>

Отримано 3 травня 2022 р.

REFERENCES

1. Arutiunova, N. (2000). О стыде и совести. In N. D. Arutiunova, T. Ye. Yanko, & N. K. Riabtseva (Eds.), *Logicheskii analiz yazyka: Yazyki etiki* (pp. 54—78). Moscow: Yazyki russkoi kultury. [in Russian]
2. *Bibliia, abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho Zapovitu iz movy davnoievreiskoi i hretskoi na ukraïnsku nanovo perekladena: 988—1988. Yuvileine vydannia z nahody tysiacholittia khrystianstva v Ukraïni.* [in Ukrainian]

3. Bondarko, A. (1990). *Teoriia funktsionalnoi grammatiki: Temporalnost. Modalnost.* Leningrad: Nauka. [in Russian]
4. Briukhovetska, O. (2011). Kontseptsiiia "shva" v psykhoanalizi i teorii kino. *Magisterium*, 42, 9—15. <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15961> [in Ukrainian]
5. Zborovska, N. (2003). *Psykhoanaliz i literaturoznavstvo: posibnyk.* Kyiv: Akademyvdav. [in Ukrainian]
6. Kristeva, Yu. (2003). *Sily uzhasa: esse ob otrashhenii.* Saint Petersburg: Aleteia. [in Russian]
7. Lacan, J. (1997). *Instantsiia bukvy, ili Sudba razuma posle Freida* (A. K. Chernoglazov, & M. A. Titova, Trans.). Moscow: "Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo", izdatelstvo "Logos". [in Russian]
8. Lutsak, S. (2006). Naratyvna stratehiia maloi prozy Lesia Martovycha ta Ivana Franka. In Stepan Khorob (Ed.), *"Pokutska triitsia" v zahalnoukrainskomu literaturnomu protsesi kintsia XIX — pochatku XX stolittia: Zbirnyk naukovykh prats* (pp. 406—417). Ivano-Frankivsk: Vydavnycho-dyzainerskyi viddil TsIT Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. [in Ukrainian]
9. Martovych, L. (1976). Hrishnytsia. In L. Martovych, *Tvory* (pp. 148—152). Kyiv: Vydavnytstvo khudozhnoi literatury "Dnipro". [in Ukrainian]
10. Padalka, Yu. (2013). Epistemichna ta deontychna modalnist v ispanskii movi. *Problemy semantyki slova, rechennia ta tekstu*, 31, 158—163. http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/pscr/pscr_2013_31.pdf [in Ukrainian]
11. Pidodvirna, M. (2014). "Nenadiinyi narator" yak literaturoznavcha problema. *Studia methodologica*, 37, 241—246. <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/6274> [in Ukrainian]
12. Rudnev, V. (2010). *Polifonicheskoe telo: Realnost i shizofreniia v kulture XX veka.* Moscow: Gnozis. [in Russian]
13. Rudnev, V. (2011). *Realnost kak oshibka.* Moscow: Gnozis. [in Russian]
14. Freud, S. (1998). *Vstup do psykhoanalizu* (P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian]
15. Shulzhuk, K. (2004). *Syntaksys ukrainskoi movy: pidruchnyk.* Kyiv: Vydavnychiy tsentr "Akademiiia". [in Ukrainian]
16. Althusser, L. (1971). Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In *Lenin and Philosophy and Other Essays* (Ben Brewster, Trans.; pp. 127—186). New York and London: Monthly Review Press.
17. Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: The University of Chicago Press. https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/1083046/mod_resource/content/1/Booth-Rhetoric%20of%20fiction.pdf
18. Dayan, D. (1974). The Tutor-Code of Classical Cinema. *Film Quarterly*, 28(1), 22—31. <https://doi.org/10.2307/1211439>
19. Freud, S. (1982). Fetischismus. In A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Strachey, *Sigmund Freud-Studienausgabe, Bd. III: Psychologie des Unbewußten* (pp. 379—388). Frankfurt: M. Fischer. [in German]
20. Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6—18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
21. Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity.* Indianapolis: Indiana University Press.
22. Oudart, J.-P. (1977). Cinema and Suture. *Screen*, 18(4), 35—47. <https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35>
23. Ranciere, J. (1977). Interview: The Image of Brotherhood (Kari Hanet, Trans.). *Edinburgh Magazine*, 2, 26—31.
24. Silverman, K. (1984). *The Subject of Semiotics.* New York: Oxford University Press. https://monoskop.org/images/0/0a/Silverman_Kaja_The_Subject_of_Semiotics_1984.pdf
25. Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins.* New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203699676>

Received 3 May 2022

Yevhenii Lepokhin, PhD, docent
Kolomyia Educational-Scientific Institute
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
8 Lysenka st., Kolomyia, 78203
e-mail: eugene.lepokhin@pnu.edu.ua
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6941-7467>

INTERPRETIVE PARADOXES OF TEXTUAL OPENNESS:
NARRATOLOGICAL, PSYCHOANALYTIC, AND FEMINIST DISSECTION
OF THE SHORT STORY “THE SINNER” BY LES MARTOVYCH

The scholarly debate over the writer’s outlook and individual literary style of Les Martovych (1871—1916) is still relevant. The ironic mood of his works and its genesis, the psychological and cultural foundation of his writings, the vision of Martovych’s narration in the context of examining his psychological ground – this is what modern researchers, in particular, Roman Pikhmanets, Olena Hnidan, Oleh Ilnytskyi, and Hanna Marchuk, most often reflected on. Just as topical is the interpretation of the compositional and semantic level of the writer’s texts along with the study of the peculiarities of using linguistic and stylistic means for the realization of the author’s intention in the translations of his works into foreign languages.

This paper focuses on the man-woman relationship in the short story “The Sinner” (1904) in terms of post-structural psychoanalytic, narratological, and feminist perspectives. Obvious is the gap between the notion of a woman as a feminine character and as a socio-historical subject in a patriarchal world. The interpretation of the psychological portraits of the characters strives for defining the elusive nature of a reality that is driven by the ideology of patriarchy on the one hand, and the emancipation of women on the other. Using the method of ‘suture’, the paper demonstrates the process of creating female and male subjectivity at the level of narrative discourse.

The findings may serve those who research the Ukrainian literary trends of the late 19th — early 20th centuries, peculiarities of the development of Ukrainian prose of the mentioned period in relation to the general European context, feminist-psychoanalytic discourse in literature, and the mechanisms of creating female and male images in prose works.

Keywords: narrative, protagonist, focalization, castration, subjectivity, reality, fiction, ‘shot / reverse shot’, recipient.